

FRANZISKA MEIER (UNIVERSITÄT GÖTTINGEN)

Renaissance des Mittelalters?

Zu den Dante-Illustrationen von Sandro Botticelli

Zusammenfassung

Der Artikel befasst sich anhand von Sandro Botticellis Dante-Zeichnungen mit dem Phänomen einer Renaissance des Mittelalters, wie es in Literatur und in den Künsten des Quattrocentos zu beobachten ist. These ist, dass der Rezeption der *Commedia* darin eine treibende Kraft zukommt. Entgegen der Ansicht, dass sich Maler wie Leonardo da Vinci, Michelangelo oder Botticelli dem neuplatonischen Dante-Kommentar Cristoforo Landinos nur anschlossen, will dieser Artikel zeigen, dass sie einen eigenen, sehr scharfsinnigen Zugang zur »Commedia« fanden. Dante half ihnen, ihr Selbstverständnis als eigenständige Künstler und Vermittler von Heilswahrheiten neu zu begründen; zudem stimulierte er sie zu einer Reflexion über den Umgang mit künstlerischen Mitteln.

<1>

Wer die Kunst nördlich der Alpen mit der in Italien, namentlich mit der toskanischen vergleicht, sieht im Norden in der zweiten Hälfte des 15. und im frühen 16. Jahrhundert die Spätgotik allmählich in die Renaissance übergehen, die im Süden schon in voller Blüte steht. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts endete ein solcher Vergleich stets zu Lasten der nordalpinen Kunst. Diese sei – so ein verbreitetes Urteil – sträflich hinter der toskanischen zurückgeblieben. Der Norden, um mit Jacob Burckhardts Begrifflichkeit zu reden, habe noch nichts von der säkularen Lebensfreude, der Wiedergeburt der Antike in Schrift und Bild geahnt, wie sie die Werke der Humanisten oder die mythologischen Gemälde eines Sandro Botticelli beseelten. Heute ist der Vorwurf kunsthistorischer Verspätung natürlich längst als obsolet ad acta gelegt. An seine Stelle ist die Einsicht in ein komplexes Netz von Entwicklungen und gegenseitiger Einflussnahme getreten, in dem sich auch die Epochenbegriffe neu miteinander verschränken. Denn nicht nur die nördliche Kunst machte bei den Italienern im 15. Jahrhundert starke Anleihen, umgekehrt interessierten sich auch die italienischen Maler um 1450 für die ausdrucksstarke Malerei etwa eines Hans Memling oder für die leiddurchdrungenen Figuren der Gotik.

<2>

Der Begriff »Renaissance« hat die vielfältigen Verwerfungen erstaunlich unbeschadet überstanden. Er wurde bekanntlich von Jules Michelet geprägt und von Jacob Burckhardt auf

die italienische Geschichte gemünzt. Früh war Burckhardts einseitiges Verständnis der Renaissance, seine pauschale Verurteilung des Mittelalters als finsternes ignorantes Zeitalter, unter Mediävisten auf Protest gestoßen. Es wurde ihm entgegengehalten, dass die Antike – bei Burckhardt Angelpunkt der Renaissance – dem Mittelalter alles andere als unbekannt, dass die Jahrhunderte vor 1400 nicht nur von Ignoranz und irrationalen Glauben gezeichnet waren. Der Begriff der Renaissance wurde darum allerdings nicht abgeschafft, sondern lediglich vordatiert: auf das 12. Jahrhundert, gelegentlich sogar auf die karolingische Zeit. Erwin Panofsky indes beharrte Ende der fünfziger Jahre nochmals auf dem grundsätzlichen Unterschied zwischen der Vielzahl früherer ›renascences‹ und der ›Renaissance‹. Die (wahre) Renaissance habe erst entstehen können, als Petrarca die Antike als eine endgültig verlorene Zeit betrachtete, die es als Ganzes wiederzuerwecken gelte.¹ Selbst Historiker, die, wie Jean Delumeau, die Renaissance nicht in solcher Wiedergeburt der Antike aufgehen sehen wollten, diese vielmehr als »fausse image d'un retour vers le passé« entlarvten,² hielten am Zeitalter der Renaissance fest. Sie definierten es nur anders.

<3>

Für Johan Huizinga hingegen, der 1920 die andauernde Debatte über die Schattenseiten und zum Teil wohl auch ungewollten Folgen von Burckhardts Definition in *Das Problem der Renaissance*³ zusammenfasste, erwies sich die Renaissance deshalb als problematisch, weil sie nicht einmal auf die Hochphase der Renaissance, also das 15. und 16. Jahrhundert, zutraf. Das säkulare Selbstbewusstsein oder der Rückgriff auf die heidnische Antike habe nie das gesamte Feld der Kultur und Gesellschaft durchdrungen. Anschaulich werde schon an historischen Figuren wie Savonarola, Luther, Thomas Münzer, Calvin oder Loyola, dass die Kultur des 16. Jahrhunderts nicht gleichbedeutend mit Burckhardts Wiedergeburt der Antike sein könne.⁴ Mittelalterlicher Glaube und eschatologische Erwartungen, denen Dante so eindrucksvoll poetische Form verliehen hatte, lebten vielmehr unvermindert fort. Gerade auch der für das 15. Jahrhundert in Florenz so zentrale Dominikanerprediger Girolamo Savonarola und der von ihm ausgelöste religiöse Fanatismus bestärkten Huizinga – in seiner Untersuchung zur burgundischen Kultur – darin, statt von Renaissance von einem »Herbst des Mittelalters« zu sprechen. Insofern hält auch er an den Epochenbegriffen und den mit ihnen verbundenen Auffassungen letztlich fest, er verlagert nur die Gewichtung.

<4>

Was Italien und besonders Florenz im 15. und 16. Jahrhundert betrifft, erweist sich freilich auch das Bild vom vergehenden Mittelalter als fragwürdig. Es berücksichtigt zu wenig die tatsächlichen, vorausweisenden Innovationsschübe, die – um bei der Malerei zu bleiben – nach 1300 von Cimabue und Giotto ausgingen und gut hundert Jahre später in der Einführung der Zentralperspektive durch Brunelleschi und Masaccio gipfelten. Gewiss, die Zentralperspektive setzte sich nicht gleich überall durch, nicht einmal in Florenz, dennoch

muss sie dort dafür gesorgt haben, dass sich eine Art historisches Bewusstsein ausbildete. Am Arno kam es weniger zu einem ›Herbst‹ des Mittelalters als zu einer ›Renaissance‹ des Mittelalters. Eigenartig verflochten sich Neuerungen, die mit dem Begriff der Renaissance assoziiert werden, mit Rückgriffen auf frühere, als mittelalterlich aufgefasste Formen. Die Wiederaufnahme der Goldmalerei im Falle Fra Angelicos, der zugleich in allen Finessen der Zentralperspektive bewandert war, oder anderer Charakteristika mittelalterlicher Kunst geschah bei den Florentinern jedoch bewusst; sie war anders als bei ihren deutschen Zeitgenossen reflektiert und sollte im 16. Jahrhundert in Italien sowohl in der Kunstpraxis als auch -theorie Früchte tragen.

<5>

Innerhalb dieser Renaissance des Mittelalters, so die These, spielt Dante Alighieris *Commedia* eine treibende Rolle, vor allem bei den Malern. Schon Ende des 14. Jahrhunderts hatte sich in Florenz ein regelrechter Kult um Dante gebildet, den Carlo Dionisotti und Simon Gilson im Bereich des Humanismus nachgezeichnet haben.⁵ Neben Petrarca gehörte Dante zu den ›vires illustribus‹, er wurde als Dichter, Gelehrter, als engagierter Bürger der Commune Florenz geehrt. Seit den 1390er Jahren beriet die Stadtregierung über ein Denkmal, das aus finanziellen Gründen zunächst nicht zustande kam. In den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts war es dann soweit. Dantes Konterfei wurde erstmals an der Nordwand des Florentiner Doms angebracht. Den Auftrag dazu erteilte Fra Antonio d'Arezzo »auf einen ausdrücklichen Beschluss der Florentiner Signoria hin«.⁶ Dieses erste Porträt sollte offenbar den Bürgern der Stadt eine Mahnung sein, die Gebeine des großen Florentiners aus Ravenna zurückzuholen.⁷ Als es 1465, aus Anlass des 200. Geburtstags des Dichters, durch ein neues ersetzt wurde, stellte Domenico di Michelino Dante in Übergröße und im roten Gewand dar, umgeben von den drei Jenseitsreichen und einer Quattrocento-Stadtansicht von Florenz. Mit Dantes Porträt im Dom, versehen mit dem Attribut des aufgeschlagenen, eigentlich nur Evangelisten und Kirchenvätern zustehenden, Kodex, war der sakrale Anspruch der *Commedia* ebenso wie Dantes Selbstverständnis als von Gott erwählter »scriba« sanktioniert.

<6>

Wenig später, 1481, nahm auch die humanistische Auseinandersetzung mit Dante neue Gestalt an. Cristoforo Landino, Lehrer am Florentiner *studio*, verfasste in kurzer Zeit einen Kommentar zur *Commedia*, der für fast hundert Jahre in ganz Italien maßgebend sein sollte. Auch wenn sich Landino darin vielfach auf seine Vorgänger im Trecento stützt, gab er mit seiner neuplatonischen Lesart der Dante-Begeisterung der Florentiner Elite um Lorenzo il Magnifico andere Konturen. Die Jenseitsreise der *Commedia* wurde nun nicht mehr buchstäblich genommen, sondern zum Sinnbild für den Aufstieg der Seele von den Versuchungen des Irdisch-Materiellen über die Läuterung bis hin zu ihrem Ursprung im

Göttlichen erklärt: zur frühen Manifestation der für den Neuplatonismus so zentralen Synthese von heidnischer Antike und Christentum.

<7>

Es steht außer Zweifel, dass Landinos Kommentar und sein öffentliches Wirken als Lehrer die Zeitgenossen in und außerhalb von Florenz stark beeindruckte und die Dante-Rezeption lenkte. Bei Botticelli, Leonardo, Michelangelo lässt sich der Einfluss gut belegen, bei Raphael und Signorelli nur vermuten. Es gibt jedoch keinen ausdrücklichen Hinweis darauf, dass Landino und sein Kommentar tatsächlich, wie in der kunsthistorischen Forschung gemeinhin angenommen wird, der mehr oder minder direkte, auf jeden Fall aber dominante Ratgeber der Maler war. Anders gesagt: Es ist nicht ausgemacht, dass die Maler in ihrer Auseinandersetzung mit Dante ausschließlich auf seinen Spuren wandelten. Mit Botticelli hebt vielmehr eine von Landino, wie ich meine, unabhängige und je nach Gusto des Malers anders ausfallende schöpferische Auseinandersetzung mit der *Commedia* Dantes an, mit der sich ein regelrechter Prozess der Aneignung – im Sinne von *imitatio* und *aemulatio* – verband. Innerhalb der Emanzipation der Malerei und ihrer jeweiligen Maler bildete der Dichter jedenfalls einen wichtigen Orientierungspunkt.

Sandro Botticellis Zyklus von Dante-Zeichnungen: Die Übertragung in die Sprache des Bildes

<8>

Anders als später bei Michelangelo, Leonardo, Raphael oder Signorelli liegt uns von Sandro Botticelli ein umfangreicher Bilderzyklus zu den hundert Gesängen der *Commedia* vor. Heute sind davon 92 Zeichnungen erhalten, von denen 83 im Berliner Kupferstichkabinett liegen und neun im Vatikan. Über die Gründe und Hintergründe der Entstehung ist wenig bekannt, nicht einmal über ihre Datierung ist man sich einig. Alessandro Parronchi siedelte die uns vorliegenden Zeichnungen in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts an⁸; andere spekulieren über eine erste, nicht erhaltene Serie im Zusammenhang der Drucklegung des Landino-Kommentars 1480/81,⁹ zu der Botticelli vielleicht von Lorenzo il Magnifico aufgefordert wurde. Die überlieferten Zeichnungen stammen dagegen aus den Jahren nach Botticellis Rückkehr aus Rom um 1482. Die Arbeit daran scheint sich über zwei oder drei Jahrzehnte erstreckt zu haben.¹⁰ Dem Codex Magliabechiano zufolge erteilte dazu Botticellis Mäzen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici den Auftrag, Lorenzos Cousin zweiten Grades. Aber mit Gewissheit ist weder ein konkreter lukrativer Anreiz noch eine Frist noch ein eindeutiger Adressat auszumachen. Dem Zyklus muss weit mehr ein persönliches Anliegen zugrunde gelegen haben. Indirekt ergibt sich das auch aus Vasaris alles andere als wohlwollender Vita des Malers, in der zu lesen ist, Botticelli sei unter den Bann Dantes geraten und habe mit ihm seine Zeit vertan. Da Vasari unmittelbar danach den schädlichen

Einfluss Savonarolas erwähnt,¹¹ hat es ganz den Anschein, als habe die Beschäftigung mit Dantes Jenseitswelten den Maler auf die schiefe Bahn gebracht und in den – angeblichen – künstlerischen wie finanziellen Ruin getrieben.¹² Obendrein erinnert Vasari an eine ›burla‹ (einen Streich), in der der Maler der Häresie beschuldigt wurde, weil er – obwohl ungebildet – sich vorgenommen habe, Dante zu kommentieren.¹³ Die ältere Forschung liest die Anekdote als Indiz für einen schriftlichen Kommentar aus der Feder Botticellis. Die neuere Forschung, namentlich Schulze Altcapenberg, neigt hingegen dazu, die Zeichnungen selbst für den Kommentar zur *Commedia* zu halten.

<9>

Botticellis Zyklus unterscheidet sich schon von der Form her von früheren und zeitgenössischen *Commedia*-Illustrationen. Nach den Untersuchungen von Barbara Watts und Paul Papillo muss Botticelli einige der vorherigen Bebilderungen gut gekannt haben, womöglich stand ihm sogar eine Art Thesaurus mit typischen Motiven, Körperhaltungen aus früheren Dante-Illuminationen zur Verfügung.¹⁴ An den Holzschnitten zur Landino-Edition lasse sich außerdem erkennen, dass Botticelli zunächst durchaus traditionell ans Werk ging; erst nach seiner Rückkehr aus Rom habe sich das geändert. Für Barbara Watts war es das Querformat, das die neuen Bildlösungen erzwang. Wie es zu dieser Wahl kam, fragt sie nicht. War es Botticellis Herkommen von der Öl- und Fresken-Malerei, die ihn das Bild gegenüber dem Text verselbständigen, es mit dem Text gleichziehen ließ? Oder aber wurde er sich nach dem Aufenthalt in Rom gewahr, dass sich Schrift und Bild nicht länger verflechten ließen? Handelt es sich um eine Folge der Krise, in die die Buchillumination sowohl durch die Einführung des Buchdrucks als auch durch die sich emanzipierenden Maler geraten war?¹⁵ Oder aber war es das Studium von »il Dante«, wie die *Commedia* in der Renaissance genannt wurde, das den Maler neue Wege beschreiten ließ?

<10>

Für Botticellis Herangehensweise ist eine bis dahin nicht übliche durchgängige und exakte Trennung von Wort und Bild charakteristisch. Nach der Rekonstruktion des Codex, die Peter Dreyer 1986 unternahm, nehmen Canto und Bild jeweils eine Seite ein. (Abb. 1)



Abb. 1: Doppelseite der Faksimileausgabe von Dantes *Divina Commedia* mit den Illustrationen von Sandro Botticelli, Zürich 1986

Der Codex wird nicht von rechts nach links umgeblättert, sondern von unten nach oben. Während der Text sich auf der unteren Seite in mehreren Kolumnen ausbreitet, füllt das Bild das obere Blatt. Ihm ist die edle sogenannte Fleischseite vorbehalten, während sich der schmucklos geschriebene Text mit der Haarseite begnügt. Das Bild hat somit den Vorrang. Ungewöhnlich ist wohl auch der Arbeitsprozess, wie er heute rekonstruiert wird.¹⁶ Botticelli hat nicht einen Canto nach dem anderen fertiggestellt, sondern mal hier mal dort gearbeitet. Nach der Vielzahl und Art der »pentimenti« zu urteilen, muss er viel über den Zyklus als Ganzes und über Korrespondenzen zwischen den Szenen nachgedacht haben.¹⁷ Er war darauf erpicht, ein Äquivalent für die so stimmige Komposition der *Commedia* zu finden und einen ähnlich durchkomponierten Zyklus mit bildnerischen Mitteln zu gestalten.¹⁸ Seine genaue bildnerische Umsetzung lässt denn auch weniger an eine Kommentierung denken, die Einzelheiten glossiert, als an den Wunsch, das Bild aus dem Text heraustreten, wenn nicht sogar an dessen Stelle treten zu lassen.¹⁹ Botticellis Illustrierung gründet in einer intensiven Übersetzungsarbeit aus der Sprache des Textes in die des Bildes; sie will nicht Visualisierung Dantes oder eines Kommentars sein, sondern Äquivalent im Medium bildnerischer Kunst.

<11>

Während die Illustrationen vom Format her gesehen neue Wege einschlagen, zeichnet sich in der Darstellungsweise, vor allem im Verzicht auf die Zentralperspektive und in der Simultanerzählung, eine Rückbesinnung auf landläufig dem Mittelalter zugeschlagene Verfahren ab. Gewiss, die Simultanerzählung ist damals auf Gemälden und Fresken anzutreffen²⁰ und in der Buchillumination weit verbreitet; Botticellis Umgang weicht davon indes ab. Anders als die Illuminatoren vor ihm setzt er die Simultanerzählung dazu ein, die beiden Wanderer wiederholt – auf einem Bild bis zu sechs Mal – innerhalb desselben Raumkontinuums auftreten zu lassen. Das heißt, er nutzt die Simultanerzählung nicht dazu, andere Szenerien oder auch Bildvergleiche Dantes einzubringen. Ihm liegt es an einer akribischen Wiedergabe der Stationen und an der Vergegenwärtigung des jeweiligen Jenseitsorts samt seiner Bevölkerung. Wie sich schon an dem Höllenaufriß erkennen lässt (Abb. 2), folgt Botticelli treu sowohl dem von Dante entworfenen Aufbau der Jenseitsreiche als auch den Bewegungen der Wanderer.

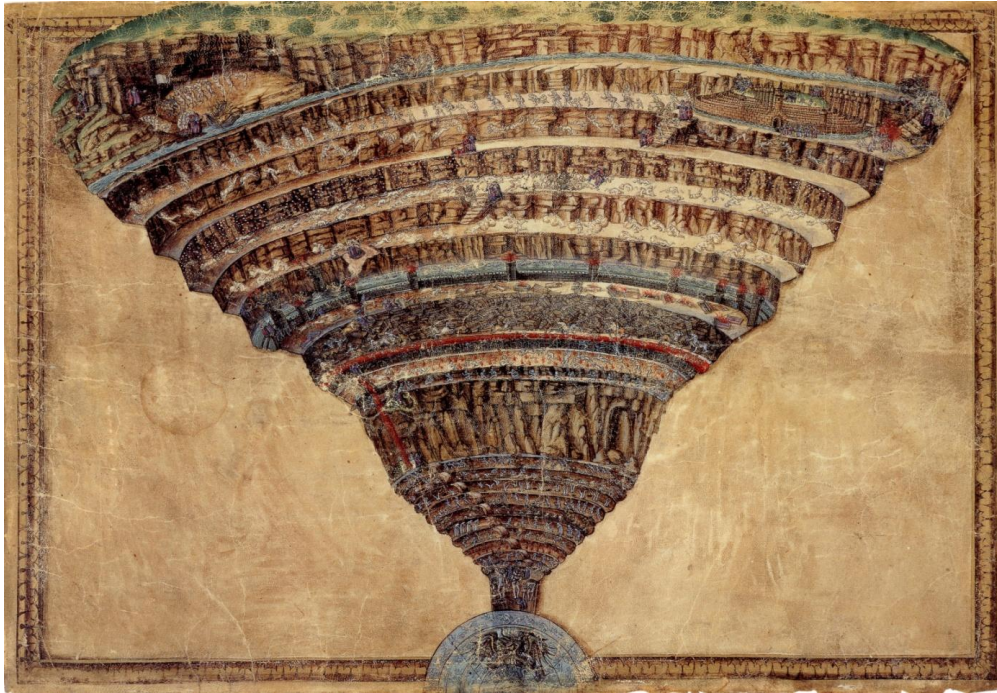


Abb. 2: Der Höllentrichter, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 101r; auf dem Verso die Illustration Inf. I

Im XVIII. Gesang (Abb. 3) etwa fügt er oben links das Monster des Betrugs, Gerione, ein, das die Wanderer in den achten Höllenkreis hinabflog und das bei Dante zu diesem Zeitpunkt schon verschwunden war.



Abb. 3: Inferno XVIII. Achter Kreis (Malebolge), 1. und 2. Bolgia Bestrafung der Kuppler, Verführer, Schmeichler und Huren, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hammilton 201, Inferno XVIII; auf dem Verso der Text Inf. XVII.

Unten rechts lässt Botticelli die Wanderer aus dem Raum schreiten und – nach dem Umschlagen der Seite (Abb. 4) – fast passgenau in der Verlängerung ihren Weg fortsetzen. Das Umblättern ist in die räumliche Organisation integriert.



Abb. 4: Inferno XIX. Achter Kreis (Malebolge), 3. Bolgia Korrupte in kirchlichen Ämtern, Bestrafung der Simonisten, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Inferno XIX; auf dem Verso der Text Inf. XVIII.

<12>

Diese topographische Genauigkeit hängt sicherlich mit der in Florenz im 15. Jahrhundert aufgekommenen Mode der Kartographie zusammen.²¹ Pate standen zudem die Spekulationen über die Maße des ›Inferno‹, die Brunelleschi angestellt hatte und zu denen sich noch Galileo Galilei äußern sollte.²² Bei Botticellis Dante-Zyklus könnte es damit freilich noch eine andere Bewandnis haben. Wenn eine spezifisch bildnerische Umsetzung der *Commedia* das Ziel war, mussten sich ihm der Raum und die Orientierung im Raum als die Domäne der Malerei aufdrängen. So sehr dem Dichter Dante, schon um der Reise Glaubwürdigkeit zu verleihen, an exakten Ortsangaben gelegen ist, im Vordergrund stehen bei ihm die erzählten Gespräche, die seelischen Vorgänge, die philosophischen und theologischen Erläuterungen. All das ist jedoch vom Maler allenfalls indirekt wiederzugeben, mittels Gesten und Mimik, deren exakter Grund wiederum allein dem Text zu entnehmen ist. Im Vorteil ist das Bild hingegen, sobald es darum geht, ebenso vielfältig wie eindrücklich den

Raum des Geschehens dem Betrachter plastisch vor Augen zu stellen. Botticellis topographische Akribie wäre somit weniger Ausdruck der Unterordnung unter die literarische Vorlage als die Folge einer medienspezifischen Übertragung.

<13>

Bei der Darstellung des Raums gefällt sich Botticelli nirgends in landschaftlich pittoresken Szenerien oder Ausblicken, wie sie in der Malerei des Quattrocento gängig sind und etwa die Dante-Illuminationen aus der Werkstatt Guglielmo Giraldis (1474–82) kennzeichnen. Botticelli hat eher den Ehrgeiz, die Welt der Toten in ihrer Eigenart wiederzugeben, wie sie sich zwischen rauen Felsgesteinen unter oder über der Erde, an Wasserläufen oder auf fernen Planeten abspielt. Er will gerade keine illusionäre Tiefendimension aufkommen lassen, in die sich der Betrachter selbstverständlich projizieren oder auch den eigenen Raum sich ausdehnen sehen könnte. Im Einklang damit gibt Botticelli die Figuren überwiegend im Profil wieder.²³ Die Wanderer sind entweder miteinander ins Gespräch vertieft oder auf das Schauen und Gehen konzentriert; nur einzelne Teufel nehmen – Albertis Rat folgend – Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Die monumentale Figur der Beatrice im Paradies ist da keine Ausnahme, da ihre frontale Stellung aus der Vermittlung zwischen dem Licht, dem Göttlichen und den Seligen, und dem Zögling Dante herrührt. Kurz: Die illustrierte Welt ist in sich geschlossen.²⁴ Der Verzicht auf die Zentralperspektive²⁵, der Rückgriff auf mittelalterliche Formen könnte somit von dem Wunsch herrühren, das Raumkontinuum des Jenseits in seiner Fremdheit auf der Buchseite präsent zu machen, das Abwesende sozusagen als Abwesendes zu vergegenwärtigen. Im Zusammenhang des »poema sacro« sieht es so aus, als habe sich Botticelli bewusst gegen die »forza divina« der Malkunst entschieden, wie Alberti die täuschend echte Vergegenwärtigung Abwesender im Bild rühmte.

<14>

Botticelli lässt den Betrachter meist aus einer mehr oder minder erhöhten Aufsicht auf die Bildflächen des Jenseits schauen. Er verschafft ihm dadurch eine gewisse Überschau, in der das Gezeichnete Plastizität gewinnt. Das bedeutet freilich nicht, dass Botticelli den Betrachter emotional nicht einzubeziehen trachtete.²⁶ Innerhalb des sich horizontal und vertikal verlängernden Raumkontinuums stiftet er über die Wegstationen der Wanderer eine Linie, die der Betrachter verfolgt und mit jedem Umblättern fortsetzt. Auf diese Weise geht er gewissermaßen den beschwerlichen Weg mit. An den markanten Übergängen, die vor allem das »Inferno« durchsetzen, arbeitet Botticelli sogar mit markanten Perspektivsprüngen, um dem Betrachter die Grenzüberschreitung unmittelbar nachvollziehbar zu machen. In den Zeichnungen VIII bis X, die von dem schwierigen Eintritt in die Stadt Dis, ins Innere der Hölle, handeln, bringt Botticelli, anders als Dante, nochmals die schon durchquerten Kreise in Streifenform sowie den zurückgelegten serpentinenförmigen Weg in den Blick. Im IX.

Canto verringert er dann den perspektivischen Abstand²⁷ (Abb. 5) und rückt den Betrachter näher an das Geschehen heran.

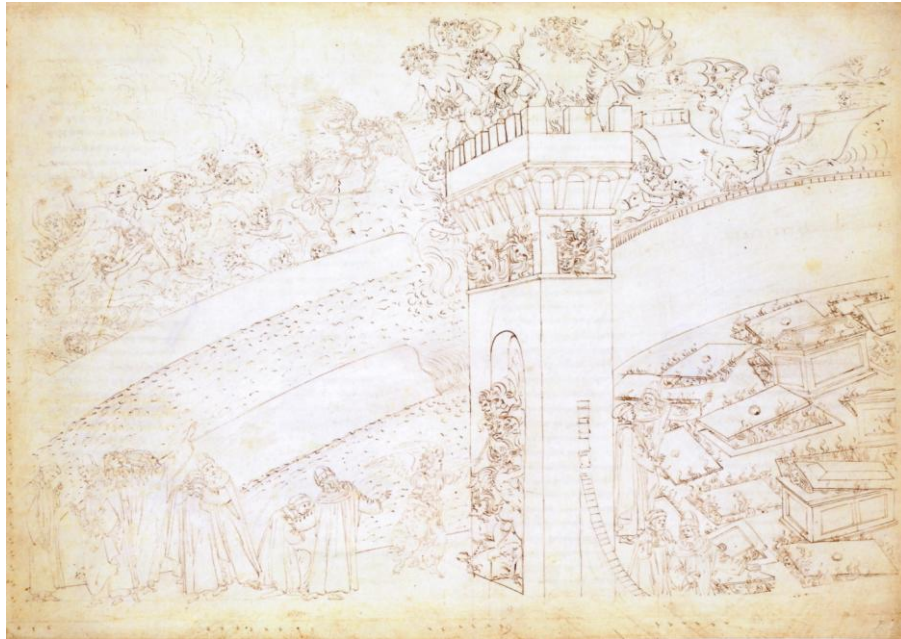


Abb. 5: Inferno IX. Fünfter Kreis, Die Furien auf dem Turm – Ein rettender Engel – Eintritt in die Stadt Dis, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 97v; auf dem Rectod der Text Inf. VIII.

Nach dem Umblättern zur X. Zeichnung (Abb. 6), die die Gräber der Häretiker zeigt, verschiebt er die Position des Zuschauers abrupt um mehr als 90 Grad nach rechts. Dadurch hat der Betrachter an der Grenzüberschreitung Dantes sozusagen physisch Anteil.



Abb. 6: Inferno X. Sechster Kreis, Bestrafung der Ketzer und Gottlosen – Gespräch mit Farinata degli Uberti, der Dantes Exil prophezeit, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 100r; auf dem Rectod der Text Inf. IX.

<15>

Ein regelrechtes Schwindelgefühl erzeugt Botticelli in der Zeichnung zum XV. Gesang. (Abb. 7) Die Draufsicht des Betrachters steigert er hier derart, dass die Landschaft wie eine aufgestellte Fläche wirkt, in der die Wanderer mal nach vorne mal nach hinten fallen. Altcapenberg vermutete in der steilen Aufsicht ein visuelles Äquivalent für den an dieser Stelle bestraften Verstoß gegen das Gesetz Gottes und der von ihm geschaffenen Natur.



Abb. 7: Inferno XV. Siebter Kreis, 3. Streifen, Gewalttäter gegen die göttliche Ordnung in der Flammenwüste, Bestrafung der Sodomiten – Gespräch mit Brunetto Latini, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 99r; auf dem Rectod der Text Inf. XIV.

Dagegen spricht jedoch, dass Botticelli die tieferliegenden und folglich schwereren Sünden des Betrugs und Verrats nicht in dieser Weise darstellt. Plausibler ist es daher, die Perspektivführung abermals als Instrument zu begreifen, um unmittelbar vor einer zentralen Grenzmarke, dem Abstieg zu »malebolge«, den Betrachter emotional aufzurütteln. Was Dante auf dem Rücken Geriones erlebt, macht Botticelli für den Betrachter schon hier fühlbar: den völligen Verlust an Orientierung. Dass sich Botticelli dafür den XV. Gesang aussuchte, könnte darin seinen Grund haben, dass Dante hier auf seinen früheren Lehrer Brunetto Latini trifft, der erstmals in der *Commedia* die Hoffnung ausspricht, durch und in einem Werk auf Erden zu überleben, oder auch dass hier erstmals der Titel des eigenen Werkes auftaucht: *comedia*. Die steile Draufsicht, die der Betrachter hat, vermittelt insofern nicht nur den bedrohlichen Übergang zum Kreis des Betrugs, sondern überdies die Hybris,

die sich mit dem Ruhm- und Werkgedanken untrennbar verflucht, und darin die Gefahren, in die sich ›Dante poeta‹ und mit ihm wohl auch der ›pictor doctus‹ in dem ambitionierten Vorhaben eines »poema sacro« begeben.

<16>

Dieses Verfahren setzt sich nach dem Aufstieg zum Purgatorium fort, wenngleich in abgewandelter Form. Abermals in der Aufsicht präsentiert sich dem Betrachter Dantes mühsamer Aufstieg auf den Läuterungsberg bis zum Irdischen Paradies. Dort erreicht der Grad der Aufsicht nochmals eine Steigerung, diesmal freilich aus einem praktischen Grund, um die Vielfalt der »sacre rappresentazioni« auf der Fläche sichtbar zu machen. Im Paradies hingegen senkt sich die Position des Betrachters gegenüber den Reisenden ab. Sie befinden sich auf Augenhöhe, so dass auch der Zuschauer von Beatrices in die Höhe weisenden Armbewegungen oder ihrem sehnlichen Blick nach oben angesprochen ist. Da die Aufwärtsbewegungen der Figuren (darauf hat Schulze Altcapenberg aufmerksam gemacht) und mehr noch die einzelnen Stationen so aufeinander abgestimmt sind, dass die Bildabfolge einer Art ›Daumenkino‹ gleicht, hat der Betrachter das Gefühl, er vollziehe im Akt des Umblätterns den Flug des Paares nach. Insgesamt sind die Grenzüberschreitungen im Paradies wie im Purgatorium allerdings weniger dramatisch. Botticelli verlagert sie in die Bewegungen der Figuren, lässt diese zum Beispiel die Vertikale verlassen und in die Diagonale übergehen, meist von rechts unten nach links oben. Es ist die ungewohnte Lese- oder Sehrichtung, die den Betrachter aufmerken und die neue Qualität der erreichten Station empfinden lässt.

<17>

Auch wenn Botticelli also die Andersartigkeit der dargestellten Welt der Jenseitsreiche hervorhebt und sie in sich verschließt, versetzt er über den Wandel der Perspektive den Betrachter in ein Wechselspiel mit den Protagonisten. In der letzten überlieferten Zeichnung, dem canto XXXII (Abb. 8), geht Botticelli sogar so weit, die Identifikationsfigur Dante und dessen Führerin Beatrice überraschend wegzulassen.



Abb. 8: Paradiso XXXII. Das Empyreum, Bernhard von Clairvaux erläutert den Aufbau des Himmels – Dantes Marienvision, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Paradiaso XXXII; auf dem Verso der Text Par. XXXI.

Aus der Untersicht blickt der Zuschauer allein auf drei in der Höhe angedeutete Figuren: Maria, den Gekreuzigten und einen Engel. Falls die leere Fläche und das Fehlen Dantes nicht dem unvollendeten Zustand der Zeichnung geschuldet sind, wäre hier der Punkt erreicht, an dem der Betrachter an die Stelle des schauenden Dante tritt und allein vor den mit himmlischen Körpern versehenen Mittlerfiguren steht. Dass Botticelli im vorletzten Gesang tatsächlich an eine derartige Emanzipation des Betrachters dachte, bestätigt sich darin, dass er auch in der Wahl der Mittlerfiguren deutlich von der literarischen Vorlage abweicht. Statt die Seligen des Alten und Neuen Testaments zu skizzieren, wählt er zentrale Gestalten der eigenen Altarmalerei. Die Frage ist somit, ob Botticelli beim Übertragen der Schrift in die Zeichnung auch noch eine Abwandlung in der Motivik für erforderlich hielt, ob also dem Medium der Malerei – abermals zu einem vorgezogenen Zeitpunkt gegenüber der Vorlage – das unsagbare Göttliche nur im Wunder der Inkarnation, des Inkarnierten zugänglich war.

<18>

Im Gegensatz zu vielen anderen Illuminatoren vor und nach ihm hat Botticelli die Figur des ›Dante poeta‹ nirgends einfließen lassen. Nicht einmal das rote Gewand markiert ihn in dem Zyklus eindeutig als Dichter, es könnte sich ebenso um den »lucco«, die florentinische Amtstracht, handeln, die Dante als Prior einmal trug.²⁸ Botticelli lässt auch nicht den

Lorbeerkranz, mit dem er – anders als in der Vorlage – Vergil am Ende des Purgatoriums Dante krönen lässt, zu einem festen Attribut seines Wanderers werden. Wollte Botticelli also bewusst den Aspekt des Dichtens und Schreibens aus den Bildern heraushalten, um sich selbst als »pictor« und »auctor« einfach mehr Raum zu verschaffen? Und entschied er sich deshalb dazu, nach einer solchen äußersten Emanzipierung der Zeichnung im darauffolgenden letzten Blatt dem »poema sacro« wieder höchsten Respekt zu zollen? Er ließ die Seite zur Gottesschau leer. Oder dachte er daran, den Text selbst abzubilden? Erhob Botticelli somit für seine Zeichenkunst den Anspruch auf die Vergegenwärtigung des göttlich Inkarnierten und überließ es der Dichtung, das unsagbare Erlebnis des nicht inkarnierten Göttlichen zu sagen? So gelesen deutet sich in Botticellis Arbeit an einer medienspezifischen Übertragung ein erster »paragone« an,²⁹ den er selbst vermutlich, im Gegensatz zu Leonardo, nicht theoretisch in all seinen Konsequenzen durchzuspielen und zu formulieren vermochte.

Der Hochmut des Künstlers oder der Umgang mit den künstlerischen Mitteln

<19>

Früh inspirierte Dantes *Commedia* bildende Künstler nicht nur durch die Bildhaftigkeit der Sprache, sondern auch wegen Dantes Äußerungen über zeitgenössische Künstler und über das Ideal einer göttlichen Kunst. Insbesondere der X. und XII. Gesang des Purgatoriums lieferte der Malerei im 15. und 16. Jahrhundert wichtige Anhaltspunkte. Darin schildert Dante bewundernd eine Reihe von Reliefs, die von Gott selbst zur Läuterung der Hochmütigen geschaffen waren. In ihnen schien die sprichwörtlich stumme Malerei zu sprechen, das Gemalte zu leben, das Vergangene im Hier und Jetzt zu präsentieren. Solche Meisterschaft, die über die bloße Mimesis der von Gott erschaffenen Natur hinausging und gleichrangig neben der Natur zu stehen kam, war noch bei Dante den Menschen unerreichbar. Dem Dichter blieb es vorbehalten, mit Hilfe der Sprache das Wunder kundzutun. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn gerade diese beiden Gesänge Illuminatoren stets Kopfzerbrechen bereitet haben.³⁰ Die beiden Zeichnungen gehören zu den wenigen in Botticellis Zyklus, die sich deutlich von der literarischen Vorlage entfernen. Botticelli skizziert im X. Gesang keine Reliefs; auch die Felswand, in die sie eingelassen sind, ist kaum zu erkennen; er entwirft Szenen, die verschiedenen Bildgenres zugehören und die Zentralperspektive unterschiedlich einsetzen.³¹ Nach Barbara Watts verbirgt sich in der nur an dieser Stelle anzutreffenden Zentralperspektive das stolze Selbstbewusstsein des Quattrocento-Meisters, der in der Malerei der eigenen Zeit die Vorzüge der göttlichen Kunst eingelöst sieht: »In associating linear perspective with God's art, Botticelli shows that God's artistic invention – the illusion of life so compelling as to be described as *visibile parlare* had, in fact, been achieved by artists of later generations. His reliefs, therefore, historicize Dante's conception of the pictorial arts,

suggesting that Dante's vision of their achievement and potential was as temporally bound as that of the proud Oderisi da Gubbio, who crawls across the terrace floor.«³² In den drei Szenen der Demut aus dem X. Gesang macht Watts jeweils Anspielungen auf andere Maler aus, auf Fra Angelico in der Verkündigung, auf Giuliano da Sangallo im Architekturprospekt und auf Paolo Uccello, dessen Schlachtenbilder Botticelli in der Wiedergabe von Trajans Armee überboten habe. Eine solche Lesart bedeutet freilich, dass Botticelli die Verse zur göttlichen Kunst gänzlich aus ihrem Kontext: der Warnung vor dem Hochmut, gerissen und den Sinn der Jenseitsreise Dantes verkehrt hätte, sprich: an die Stelle der Läuterung vom Hochmut das uneingeschränkte Selbstlob der Kunst seiner Zeit gesetzt hätte. Dem widerstrebt nicht nur die große Texttreue des Zyklus, sondern auch das historische Selbstverständnis der Quattrocento-Künstler. Denn auch wenn die Emanzipation des Künstlers und seiner Kunst zweifellos im 15. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt, liegt es dem Maler noch fern, sich als *deus artifex* aufzuspielen.³³

<20>

Die drei Szenen, die Dante und Vergil bei Botticelli im X. Gesang abschreiten, zeugen keineswegs von der selbstbewussten Freude an der eigenen Leistung oder von der Lust am Überbieten, sondern von einer Reflexion über Kunst und ihre Grenzen, wie sie auch den Dichter Dante beschäftigt hat. In der Verkündigungsszene wird auf die Andeutung eines Raums verzichtet.³⁴ Botticelli setzt Maria und den Engel genau so wie die Figuren Dante und Vergil in die Bildfläche; der von Dante geschilderte Eindruck ihrer Lebendigkeit und Nähe wird durch die analoge Darstellungsweise erzeugt. Davids Tanz vor der Bundeslade ist dagegen in einem Innenhof platziert; die Felswand gibt den Blick auf ein Architekturprospekt frei. Die Bildfläche öffnet sich somit erstmals für eine Tiefe, aus der Michal – wie bei Dante – verächtlich herausschaut. Die im Zyklus überraschende perspektivische Öffnung ist demnach mit der unverständigen Reaktion der Frau Davids auf den Akt der Demut assoziiert. Für die Szene zu Trajans Demut und Gerechtigkeit wählt Botticelli das Genre des Historienbildes, nach Alberti die edelste Form der Malkunst. Er setzt sie in einen klar erkennbaren Rahmen. Die Entfaltung der Zentralperspektive, mit deren Möglichkeiten die Kunst des Quattrocento so vielfältig experimentiert hat, wird von Botticelli als optische Täuschung entlarvt. Auch hier ist der Eindruck der Tiefe also negativ konnotiert: als Betrug nämlich, den der Maler begeht. Bezeichnenderweise lässt Botticelli gerade in dieses Historienbild die sich läuternden Hochmütigen hereinkriechen. Offenkundig hatte er nicht den Ehrgeiz, seine Beherrschung der Zentralperspektive als Äquivalent der von Gott geschaffenen Kunst hinzustellen; vielmehr führt er in den Exempeln der Demut – dem Buchstaben Dantes treu – die Zentralperspektive in ihrer Problematik als optische Täuschung vor, als Simulation auf der Fläche des Pergaments. Die Exempel der Demut, die

zum Zwecke läuternder Meditation aufgestellt sind, dienen ihm dazu, Bildformen durchzuspielen und daran das gefährliche Potential der Illusionswirkung offenzulegen.³⁵

<21>

Im XII. Gesang des Purgatoriums treffen Dante und Vergil in der *Commedia* auf ähnliche Reliefs mit Beispielen bestraften Hochmuts. Abermals entscheidet sich Botticelli gegen Reliefs; er setzt die Szenen in Miniatur gleich »realen Körpern«, wie Schulze Altcapenberg sie nennt, in die Bildfläche. Sie zeugen somit abermals von den Leistungen zentralperspektivischer Malerei. Während Watts in der ungeordneten chaotischen Positionierung der Szenen eine Warnung des Malers vor den verheerenden Wirkungen des Bruchs mit dem zentralperspektivischen Aufbau des Bildganzen vermutet und sie als Ausdruck bestraffter Rebellion gegen das göttliche Gesetz liest,³⁶ versteht Schulze Altcapenberg sie als »eine selbstreflexive Allegorese des Dante-Textes, die die Option der Täuschung durch Kunst auslotet.«³⁷ Bemerkenswert an dieser Zeichnung (Abb. 9) scheint mir, dass Botticelli seine Wanderer nicht nur nicht über die Exempla schreiten, sondern diesen nicht einmal Beachtung schenken lässt.



Abb. 9: Purgatorio XII. Erster Ring, Bilder der Strafe für Hochmut – Der Engel vor den Stufen zum zweiten Ring, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Purgatorio XII; auf dem Verso der Text Pur. XI.

Auch wenn Vergil im Purgatorium, wie bei Dante, stets zur Eile mahnt, treibt er auf dieser Zeichnung seinen Schützling besonders auffällig an den Szenen vorbei zum nächsten Tor. Auf dem Weg dorthin, das heißt: exakt in der Mitte des Bildes, treffen sie – anders als bei

Dante – auf einen Engel, der den Wanderer an den Schultern fasst. Paul J. Papillo hat auf die Ähnlichkeit der ungewöhnlichen Haltung von Engel und Wanderer zu einer Illumination in Morgan M676 aufmerksam gemacht; dort drückte sie Dantes vergeblichen Versuch aus, seinen toten Freund Casella im Antipurgatorium zu umarmen.³⁸ Horne zufolge handelt es sich – ebenso wie auf Botticellis Gemälde *Natività mistica* – hingegen um die liturgische Pax-Geste.³⁹ Allerdings ist auf der Zeichnung kein Anzeichen eines Kusses zu sehen. Wie wenig eindeutig Haltung und Gestik von Engel und Wanderer sind, zeigt sich daran, dass das, was die meisten als herzliche Umarmung auffassen möchten, auch als Parodie einer Umarmung begriffen werden kann.⁴⁰

<22>

Bei näherer Betrachtung lässt sich die Umarmung meines Erachtens plausibler als ein Ringen lesen. Des Engels Hände auf den Schultern Dantes stemmen sich gegen dessen Weg nach oben. Dante lässt sich zudem auf die Umarmung offenkundig nicht ein, sondern schaut eilig, beinahe drängelnd, an dem Engel vorbei, hin zu dem Tor. Interessant ist überdies, dass Botticelli Vergils Position nachträglich verschoben haben muss. In der Endfassung kommt ihm die Rolle eines Priesters oder auch Schiedsrichters zu: Er ragt hinter dem mit Dante ringenden Engel auf und verwandelt die Begegnung mit seinen nach oben und unten zeigenden Händen in eine Art Ritus. So gesehen, käme Dantes Vorbeigleiten an den Szenen bestraften Hochmuts, in denen nochmals die Errungenschaften der Zentralperspektive hervortreten, einer Flucht oder einer Verdrängung gleich, aus der ihn der Kampf herausreißt. Vom Engel ginge dann die Ermahnung aus, die die perspektivisch gezeichneten Exempla nicht zu leisten vermochten, im Gegenteil: Dantes späteres dramatisches Innehalten auf der Treppe, während er sich mit der Hand an den Kopf greift, könnte denn auch nicht nur bedeuten, dass er sich – wie in der *Commedia* – nach Verlassen des Kreises des Hochmuts gewahr wird, dass auf seiner Stirn ein »P« (»peccato«) gelöscht wurde – bei Botticelli sind die sieben Buchstaben nirgends zu sehen. Innerhalb des Bildgeschehens könnte die Geste eher auf die überstandene Angst verweisen, dem Sturz in den Hochmut entkommen zu sein.⁴¹ Während der Dichter Dante die göttliche Kunst straflos in Worten zu beschreiben vermochte, schildert Botticelli in der Wahl seiner darstellerischen Mittel die Verlockungen und Gefahren, die die Zentralperspektive für den Maler birgt. So hätte er an dieser intrikaten Stelle abermals eine dem Medium der Malerei spezifische Lösung gefunden, indem er Dantes Läuterung vom Hochmut als zeichnerische Reflexion über die Implikationen optischer Täuschung formuliert.

<23>

Es spricht einiges dafür, dass Botticelli die lange bildnerische Auseinandersetzung mit Dante dazu antrieb, den Einsatz seiner künstlerischen Mittel zu überdenken. Oder anders gesagt: dass er in Dante einen Verbündeten in der Verteidigung gegen die im Quattrocento

verbreiteten Anklagen einer allzu selbstgefälligen Kunst fand. Dabei könnte er wohl auch für eine der *Commedia* selbst eigene kritische Reflexion über den Umgang mit ›rhetorischen Farben‹, über den Status der Dichtung und ihrer Mittel in einem »poema sacro« sensibel geworden sein.⁴² Während Dante mit der Herabstufung der Dichtung als Erfindung und Lüge durch Thomas von Aquin kämpfen und den Wahrheitsanspruch seines Werkes begründen musste, sahen sich die Maler des 15. Jahrhunderts mit dem alten Verdacht konfrontiert, den Betrachter durch irdische Schönheit, überflüssigen Schmuck vom eigentlichen Ziel: der Schau göttlichen oder auch transzendenten Geschehens abzulenken.⁴³ Je mehr sie sich aus ihrer untergeordneten Rolle als ausführende Handwerker befreiten und als selbständige – und das hieß bald auch: dazu berufene – Vermittler christlicher Heilswahrheiten verstanden, um so mehr waren sie gezwungen, nicht nur ihre Kunstfertigkeit zu perfektionieren, sondern auch sich über ihre Darstellungsweisen, unter anderem die Zentralperspektive, die Freude am pittoresken Detail oder auch an den Farben, Rechenschaft abzulegen.

<24>

Diese Reflexion könnte sich womöglich auch auf den Zyklus selbst ausgewirkt haben, genauer: auf die Farbgebung oder besser: auf deren Ausbleiben,⁴⁴ sowie auf die Entfaltung der Möglichkeiten des ›disegno‹ – auch wenn beide Charakteristika natürlich mit dem unvollendeten Zustand der Illustrationen zusammenhängen können. Ende des 15. Jahrhunderts, als der ›disegno‹ zur Essenz florentinischer Malerei aufstieg und über das Handwerkliche hinaus eine metaphysische Dimension annahm,⁴⁵ experimentierte Botticelli im Paradies mit einer Darstellungsform, die sich Dantes Konzept des »far segno«, also dem Prozess einer Entmaterialisierung annäherte. Das heißt: einer Darstellungsform, die vor allem über sich hinaus auf das Göttliche oder Unsichtbare verweisen und sich darin ihrer Materialität so weit wie möglich entäußern wollte.⁴⁶ Solche Überlegungen, sei es zur Besonderheit bildnerischer Darstellung im Vergleich zur dichterischen, sei es zum Umgang mit künstlerischen Mitteln und deren Implikationen, waren Ende des 15. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich und keineswegs auf »il Dante« angewiesen. Botticellis langes Ringen mit dem Zyklus lässt indes durchscheinen, dass seine Übertragungen, wenn nicht durch Dante angestoßen, so doch im Dialog mit ihm besonders präzise und prägnant durchgespielt werden konnten.

<25>

Dass sich Botticelli zur Selbstbegründung seiner Kunst Dante erkor, verdankt sich nicht nur der herausragenden Qualität der *Commedia*, sondern auch der Rolle, die sich Dante darin als von Gott erwählter Schreiber zumisst. Zu dieser Rolle fühlten sich die nach Emanzipation strebenden Maler Ende des Quattrocento stark hingezogen. Klarer noch als in Botticellis *Commedia*-Zyklus lässt sich diese Identifizierung an einem Altarbild (Abb. 10) erkennen, das

Botticelli um 1487 – also während der Arbeit am Zyklus – für San Barnaba in Florenz anfertigte.⁴⁷



Abb. 10: Altarbild Madonna mit Heiligen und Engeln, ca. 1488, 168 x 280 cm, Tempera auf Holz, ursprünglich San Barnaba, Florenz, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Auf dem Sockel des Throns, auf dem Maria mit dem Christuskind sitzt, ist eine Inschrift in römischen Lettern angebracht, die den ersten Vers des letzten Gesangs der *Commedia* zitiert: »Vergine madre, figlia di tuo figlio«. (Abb. 11) Mit dieser Anrufung voller Gegensätze, die in Maria zur Einheit kommen, beginnt Bernhard von Clairvaux seine Fürbitte, unmittelbar bevor Dante die Gottesschau zuteil wird. Durch die Handgeste von Johannes dem Täufer wird der Blick des Betrachters, wie Andrew Blume gezeigt hat,⁴⁸ auf die Inschrift gelenkt. Vor dem Altar soll der Zuschauer Dantes Vers gleich einer liturgischen Invocatio nachsprechen, um des Göttlichen visuell teilhaftig zu werden. Auf dem Bild erfüllt sich der Wunsch, indem die Engel den Vorhang hochziehen, um den Anblick auf das inkarnierte Göttliche: Maria mit dem Kind, freizugeben. Zugleich beruft sich der Maler selbst darin auf Dante als Vorläufer oder erprobten Wegweiser, um die eigene Darstellung des Göttlichen als authentisch zu rechtfertigen.



Abb. 11: Detail Altarbild Madonna mit Heiligen und Engeln, ca. 1488, 168 x 280 cm, Tempera auf Holz, ursprünglich San Barnaba, Florenz, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Im Zyklus spielt Botticelli versteckter auf diese Funktion Dantes an. Im XXVIII. Gesang des Paradieses bringt er seinen Namen Sandro di Mariano auf einem Täfelchen an. Sonst hinterließ er seine Signatur nur in der *Natività mistica*. Getragen wird das Täfelchen von einem Engel in den Himmelsscharen, der als einziger auf den Wanderer Dante schaut, dessen Blick wiederum gen Himmel gerichtet ist. Einmal mehr inszeniert Botticelli darin Dante als den erwählten Vermittler des Malers auf dem Weg zur Offenbarung des Göttlichen.

<26>

Ebenso wie sich Botticellis bildspezifische Übertragungen nicht zu einem regelrechten ›paragone‹ steigerten und die Auswirkungen seiner Reflexion zum Umgang mit künstlerischen Mitteln im Zusammenhang der Vermittlung des Göttlichen nicht endgültig Gestalt annahmen, so reizt er auch seine Identifikation mit Dante als dem von Gott erwählten Menschen und Künstler, dem sich Göttliches eröffnete, nicht bis ins Äußerste aus. Erst im 16. Jahrhundert, vor allem bei Michelangelo, wird die Berufung auf Dante den Weg zu einer regelrechten Divinisierung des Künstlers bahnen, hinter der sich zugleich der Anspruch auf eine Sakralisierung verbirgt. Nach der erfolgreichen sozialen und künstlerischen Emanzipation sollte die Gestalt Dantes den Florentiner Malern helfen, den eigenen Status als Vermittler christlicher Heilswahrheiten neu zu bestimmen und das heißt: ihre Arbeit zu sakralisieren. Das ist eine charakteristische Facette jener Renaissance des Mittelalters, zu der es in Florenz im Laufe des 15. Jahrhunderts kam.

Zur Autorin

Franziska Meier ist seit März 2006 als Professorin für Französische und Italienische Literaturwissenschaft an der Universität Göttingen tätig. Während in der französischen Literatur ihre Interessen bei den Schwierigkeiten autobiographischen Schreibens angesichts der Beschleunigung der Geschichtserfahrung zwischen 1750 und 1850 liegen, hat sich ihr Schwerpunkt innerhalb der italienischen Literatur von der Moderne auf die Renaissance verlagert. Insbesondere beschäftigt sie sich mit Dantes Strategien des Self-fashioning in seinem Traktat *Convivio* und der *Commedia* sowie mit seiner Auseinandersetzung mit den komplexen Implikationen rhetorischer Farben in einem *poema sacro*.

E-Mail: Franziska.Meier@phil.uni-goettingen.de

Postadresse Prof. Dr. Franziska Meier
(dienstlich) Georg-August-Universität Göttingen
Seminar für Romanische Philologie
Humboldtallee 19
37073 Göttingen

Postadresse
(privat) c/o Hochkeppel
Hallgartenstr. 4
81375 München

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Doppelseite der Faksimileausgabe von Dantes *Divina Commedia* mit den Illustrationen von Sandor Botticelli, Zürich 1986. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 23, Abb. 09.
- Abb. 2: *Der Höllentrichter*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 101r; auf dem Verso die Illustration Inf. I. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 39.
- Abb. 3: Inferno XVIII. Achter Kreis (Malebolge), 1. und 2. Bolgia Bestrafung der Kuppler, Verführer, Schmeichler und Huren, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Inferno XVIII; auf dem Verso der Text Inf. XVII. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 87.

- Abb. 4: Inferno XIX. Achter Kreis (Malebolge), 3. Bolgia Korrupte in kirchlichen Ämtern, Bestrafung der Simonisten, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Inferno XIX; auf dem Verso der Text Inf. XVIII. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 89.
- Abb. 5: Inferno IX. Fünfter Kreis, Die Furien auf dem Turm – Ein rettender Engel – Eintritt in die Stadt Dis, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 97v; auf dem Recto der Text Inf. VIII. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 57.
- Abb. 6: Inferno X. Sechster Kreis, Bestrafung der Ketzer und Gottlosen – Gespräch mit Farinata degli Uberti, der Dantes Exil prophezeit, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 100r; auf dem Recto der Text Inf. IX. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 61.
- Abb. 7: Inferno XV. Siebter Kreis, 3. Streifen, Gewalttäter gegen die göttliche Ordnung in der Flammenwüste, Bestrafung der Sodomiten – Gespräch mit Brunetto Latini, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 99r; auf dem Recto der Text Inf. XIV. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 75.
- Abb. 8: Paradiso XXXII. Das Empyreum, Bernhard von Clairvaux erläutert den Aufbau des Himmels – Dantes Marienvision, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Paradiso XXXII; auf dem Verso der Text Par. XXXI. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 287.
- Abb. 9: Purgatorio XII. Erster Ring, Bilder der Strafe für Hochmut – Der Engel vor den Stufen zum zweiten Ring, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli Codex Hamilton 201, Purgatorio XII; auf dem Verso der Text Pur. XI. Entnommen: Hein.-Th. Schulze-Altkappenberg: *Sandro Botticelli. Der Bildzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin (15. April – 18. Juni 2000)*, Berlin 2000, S. 163.
- Abb. 10: Altarbild Madonna mit Heiligen und Engeln, ca. 1488, 168 x 280 cm, Tempera auf Holz, ursprünglich San Barnaba, Florenz, Galleria degli Uffizi, Florenz. Entnommen: Frank Zöllner: *Sandro Botticelli*, München 2005, S. 150.
- Abb. 11: Detail Altarbild Madonna mit Heiligen und Engeln, ca. 1488, 168 x 280 cm, Tempera auf Holz, ursprünglich San Barnaba, Florenz, Galleria degli Uffizi, Florenz. Entnommen: Frank Zöllner: *Sandro Botticelli*, München 2005, S. 150 (beschnitten).

- 1 Vgl. Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm ²1965, S. 113.
- 2 Jean Delumeau: *La civilisation de la Renaissance*, Paris 1984, S. 11.
- 3 Wiederabgedruckt in Huizinga: *Das Problem der Renaissance*, Darmstadt 1974, S. 5–64.
- 4 Vgl. Huizinga, 1974, (wie Anm. 3), S. 38.
- 5 Vgl. dazu Carlo Dionisotti: *Dante nel Quattrocento*, wiederabgedruckt in: *Scritti di storia della letteratura italiana*, Rom, Ed. di Storia e Letteratura, I, 2008, S. 333–378, sowie Simon A. Gilson: *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge 2005.
- 6 Vgl. dazu Joachim Poeschke: »*Per exaltare la fama di detto poeta...*« *Frühe Dantedenkmäler in Florenz*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 67, 1992, S. 63–82, bes. S. 77.
- 7 Vgl. dazu Rudolph Altrocchi: Michelino's Dante, in: *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, 1931, S. 15–59.
- 8 Demnach handelt es sich um Vorstudien für ein Fresko im Dom zu Florenz. Siehe dazu Parronchis Ausführungen zuerst in: *Come gli artisti leggevano Dante*, später in: *Botticelli fra Dante e Petrarca*, Florenz, 1985.
- 9 Vgl. dazu die Ausführungen Corrado Gizzis in: *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*, Milano 1999, S. 109–134.
- 10 Vgl. T. Yuen: *New Aspects on Botticelli's Late Work: A Suggestion for the Dating of the Dante Illustrations and Francesco di Giorgio's Influence*, in: *Marsyas*, vol. XII, 1964–65, S. 22–33.
- 11 Die Forschung ist inzwischen abgerückt von der Kontrastierung eines Frühwerks im Zeichen des heidnisch-lebensfrohen Neuplatonismus, wie ihn die Medici favorisierten, und eines Spätwerks religiös bedingter Erniedrigung des Schönen in der Nachfolge Savonarolas, wie sie Vasari behauptet. Denn Botticelli hat in den letzten Jahren seines Lebens nicht aufgehört, sowohl religiöse als auch mythisch-heidnische Themen zu behandeln und jeweils gut damit zu verdienen. Vgl. dazu Damian Dombrowski: *Beobachtungen zu Botticellis Dante-Illustrationen*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 71, 1996, S. 45–75. Demnach ist die »anachronistische Totalitätsbezogenheit der Illustrationen [...] als erste Reaktion Botticellis auf die humanistische Ideenwelt zu verstehen, lange vor einer »Bekehrung« durch Savonarola«, S. 45.
- 12 Vgl. dazu Vasari: *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (1550), Bd. I, Turin 1991, S. 477: »Dove per essere persona sofisticata, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa, dietro al quale consumò di molto tempo, per il che non lavorando fu cagione di infiniti disordini alla vita sua.«
- 13 Vgl. Vasari, ebd., S. 478: »Sandro stesso accusò per burla uno amico suo di eresia a gli Otto; il quale comparendo domandò chi l'aveva accusato e di che, perché sendogli detto che Sandro era stato, il quale diceva ch'ei teneva l'opinione degli Epicurei, che l'anima morisse col corpo, rispose e disse: »Egli è vero che io ho questa opinione dell'anima sua, ch'è bestia, e bene è egli eretico, poichè senza lettere comenta Dante e mentova il suo nome invano.«
- 14 Vgl. bes. Paul J. Papillo: *Sandro Botticelli, Morgan's M676, and Pictorial Narrative: Gothic Antecedents to a Renaissance Dante*, in: *Word and Image*, 23, 2007, S. 89–115. Barbara Watts: *Sandro Botticelli's Illustrations for Inferno VIII and IX: Narrative Revision and the Role of Manuscript Tradition*, in: *Word & Image*, vol. 11, Nr. 2, April–Juni 1995, S. 149–173.
- 15 Vgl. zur Krise Otto Pächt: *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1984, S. 200ff.
- 16 Aus der groben Art, wie die Korrekturen vorgenommen sind, wird gemeinhin geschlossen, dass Botticelli alle Zeichnungen zu kolorieren vorhatte. Die Farben konnten erst aufgetragen werden, nachdem auf der Rückseite der fertigen Zeichnung der Text geschrieben war. Vgl. zu den Arbeitsphasen auch Watts, 1995 (wie Anm. 14), S. 158.
- 17 Vgl. die Ausführungen von Hein.-Th. Schulze Altcapenberg in: *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie*, 2000, S. 130 zu dem Pergament, das erst für canto XXXI des Paradieses vorgesehen war und dann für eine zweiseitige Illustration Luzifers genutzt wurde.
- 18 Vgl. dazu auch Dombrowski 1996 (wie Anm. 11), S. 52f.
- 19 Watts 1995 (wie Anm. 14) hält dagegen an der Abhängigkeit des Bildes vom Text fest, vgl. S. 43: »This layout does not challenge the primacy of the text, for understanding of the image is still contingent upon it. It does, however, proffer a revisionist reading of traditional conceptions of manuscript illumination: here, the illuminations do not »illumine« the text by making the text pages »smile«.
- 20 Lew Andrews: *Story and Space*, in: *Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995. Das Quattrocento verzeichnet demnach einen Aufschwung dieser »älteren« Form. Andrews macht jedoch keinen Unterschied zwischen Formen, in denen die Episoden zentralperspektivisch gestaltet und nach der Gewichtigkeit markiert sind, und solchen, in denen eine

reine Bewegung, wie bei Botticellis Dante-Zyklus, wiedergegeben wird. Andrews knüpft die Simultanerzählung beinahe ausschließlich ans Abbilden vergehender Zeit, S. 17.

21 Vgl. dazu Sebastiano Gentile: *Dante, Botticelli e gli umanisti fiorentini: tra manoscritti e studi geografici*, in: Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia, vol. 1, hg. v. Sebastiano Gentile, Mailand 2000, S. 33–39. Landinos Verleger Niccolò di Lorenzo veröffentlichte zum Beispiel gleichzeitig ein volgarizzamento in terza rima der Geographie des Ptolemäus.

22 Vgl. dazu Alessandro Parronchi: *Come gli artisti leggevano Dante*, in: Studi danteschi, 43, 1966, S. 97–134, bes. S. 108ff.

23 Zur Bedeutung von Frontal- und Profilstellung Näheres bei Meyer-Schapiro: *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague Paris 1973.

24 Vgl. dazu auch Watts' Beobachtung zu Inferno VIII, Watts, 1995 (wie Anm. 14), S. 164: »Botticelli's depiction of Phlegyas, like his other augmentations of Dante's account, reminds the reader that Dante's journey unfolds in a world that has its own narrative, the *storia* of the damned in the afterlife.«

25 Eine generelle Tendenz zur Reduktion plastischer Volumen, zur gotischen Bedeutungsperspektive bei Botticelli nach 1480 hat Paul Joannidis offengelegt, in: *Late Botticelli: Archaism and Ideology*, in: Arte cristiana, 83, 1995, S. 163–178, darin besonders S. 165.

26 Vgl. zu dieser Strategie in der Renaissance-Malerei John Shearman: *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton University Press 1982. Das Spektrum reiche von »awareness and acknowledgement, to the spectators's entering into the artist's subject and completing its plot, and finally from that kind of involvement to its exploitation, the artist assuming, now, the complicity of the spectator in the very functioning of the work of art.«, S. 17.

27 Watts' Analysen zu Inferno VIII gehen auf das Verfahren, den Betrachter einbeziehen, nicht ein, in: Watts 1995 (wie Anm. 14), S. 158–164.

28 Vgl. dazu Lutz Malke: *Zur Entwicklung der Commedia-Illustration*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 78, 2003, S. 137.

29 Vgl. dazu Max C. Marmors Vorschlag, in Botticellis mythologischem Gemälde »Primavera« einen paragone anzunehmen, in: *From Purgatory to the Primavera. Some Observations on Botticelli and Dante*, in: Artibus et Historiae, vol. 24, Nr. 48, 2003, S. 199–212, bes. S. 209f.

30 Vgl. Watts 1995 (wie Anm. 14), S. 45

31 Vgl. dagegen Watts 1995 (wie Anm. 14), S. 46: »Rather, they are placed in a row and are separated by classicizing frames that bracket the *storie*, just as in the text, Dante bracketed his ekphrases by detailing his movement from one relief to the next between descriptions.« Ein solcher Rahmen findet sich jedoch in der Illustration nur bei dem letzten dritten Exemplum zu Trajan.

32 Watts 1995 (wie Anm. 14), S. 49.

33 Vgl. Martin Kemp: *From Mimesis to Fantasia; the Quattrocento Vocabulary of Invention, Imagination and Creation in the Visual Arts*, in: Viator (Los Angeles), VIII, 1977, S. 347–398.

34 Anders als Barbara Watts meint, liegt kein Zitat Fra Angelicos vor. Weder ist eine Loggia gezeichnet, noch verweist der Engel auf Fra Angelico. In: *Artistic Competition, Hubris, and Humility: Sandro Botticelli's Response to Visibile Parlare*, in: Dante Studies, CXIV 1996, S. 41–78, bes. S. 50. Nach Schulze Altcapenberg 2000 (wie Anm. 17) handelt es sich um ein Selbstzitat, S. 156.

35 Vgl. dazu auch Damian Dombrowski, für den Botticelli stets darauf bedacht ist, in seinen Gemälden die Illusion als solche darzustellen, in: *Botticelli. Ein Florentiner Maler über Gott, die Welt und sich selbst*, Berlin 2010, S. 31.

36 Vgl. Watts 1995 (wie Anm. 14), S. 49: »Botticelli's insistent visual disorder in this drawing confirms the metaphoric significance of his use of linear perspective for the exempla of humility of Purgatorio X, where the straight lines of perspectival space both reflect and reveal the straight and certain vision of virtue that the exempla represent«.

37 Vgl. Schulze Altcapenberg 2000 (wie Anm. 17), S. 163.

38 Vgl. Papillo 2007 (wie Anm. 14), S. 96.

39 Vgl. dazu Herbert Percy Horne: *Alessandro Filippi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London 1905, S. 319.

40 Vgl. dazu den Hinweis von Schulze Altcapenberg 2000 (wie Anm. 17), S. 162.

41 Der Griff an die Stirn ist schon in der mittelalterlichen Kunst eine Geste der Trauer, vgl. dazu Moshe Barasch: *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York University Press 1976, S. 9.

42 Vgl. dazu Verf.: *Lectura Dantis*, in: Deutsches Dante Jahrbuch, 2010/2011, Bd. 85/86, S. 131–153.

43 Vgl. dazu etwa Erzbischof St. Antoninos Kritik an den Trinitätsdarstellungen und »vanos ornamentos«, in: Creighton Gilbert: *The Archbishop on the Painters of Florence*, 1450, in: *The Art*

Bulletin, Vol. 41, Nr. 1, März 1959, S. 75–87, bes. S. 80f. Zur Kontroverse um die heiligen Bilder, die Pico della Mirandola um 1486 in Florenz nochmals entfachte, Näheres bei Dombrowski: *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia*, Berlin München 2010, S. 248–254.

44 Botticelli hat nur den XV. und XVIII. Gesang des »Inferno« koloriert, im X. Gesang beließ er es dabei, die Gewänder Dantes und Vergils zu kolorieren. Die kolorierten Gesänge befinden sich somit exakt vor und nach dem Auftritt Geriones, des Monsters des Betrugs, den er im XVIII. Gesang zwar auftreten aber unkoloriert lässt. Das ist umso erstaunlicher, weil die *Commedia* von Geriones Körper berichtet, er sei farbiger als die Stoffe der Tartaren und Türken. In der lichtlosen Hölle grenzt das an ein Wunder und zeugt von der Kraft des Betrugs. Botticelli fand offenbar keine Farbgebung, die Gerione von den mit Farben ausgestatteten Wanderern hätte ausreichend unterscheiden und dem nicht-farbigen oder dunklen Reich der Sünder hätte zuordnen können.

45 Vgl. dazu unter anderem Theodor Hetzer: *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*, Stuttgart 1998, (zuerst 1936), und Dombrowski 2010 (wie Anm. 43), S. 442.

46 Nach Dombrowski 2010 (wie Anm. 43) ist Botticelli in seinem gesamten Werk darum bemüht, eine Wirklichkeit sichtbar zu machen, die das Tatsächliche übersteigt, wie es im 16. Jahrhundert geläufig sei. S. 29f.

47 Die Kirche wurde 1289 errichtet, nach dem Sieg über die Ghibellinen in Campaldino, der am Tag des Heiligen Barnabas errungen wurde und an dem Dante, wie Leonardo Bruni schrieb, teilnahm.

48 Andrew C. Blume: *A Close Reading of Dante and Botticelli's San Barnaba Altarpiece*, in: *Arte cristiana*, 87, 1999, Nr. 792, S. 203–210.